

Piccoli rivoluzionari crescono: il Che tra l'icona di Minà e l'intrattenimento di Salles

Inviato da Piervittorio Vitori

Reduce dalla visione di Che – L'argentino, la sensazione dominante era di perplessità: "Che film ho visto?" era la domanda. Sebbene non mi fossero mancati i motivi di fascinazione (ad esempio nei confronti della performance di Benicio Del Toro), faticavo a trovare una collocazione, e quindi un senso, alla pellicola. L'opera di Soderbergh mi pareva troppo riluttante a prendere una posizione netta per far pendere la bilancia dal lato del ritratto umano, ritratto peraltro troppo condizionato nella sua elaborazione dall'intervista a posteriori che forniva una cornice alla vicenda. Come narrazione storica risultava frammentaria e dunque lacunosa. A volerlo considerare come film d'azione... beh, lo si poteva definire tale solo negli ultimi venti minuti circa. Ora, non è per forza necessario riuscire ad incasellare un'opera all'interno di una categoria narrativa per poterla apprezzare, ma certo trovare validi appigli per potersi situare da spettatori in una prospettiva analitica fruttifera aiuta.

In questo senso I diari della motocicletta segna, rispetto al titolo di Soderbergh, un chiaro punto a favore, non senza utilizzare una certa dose di furbizia. Se infatti il film del regista statunitense pare sottarsi ad un'operazione di etichettatura, quello di Salles può trarre vantaggio da un accumulo di definizioni che inquadrano un prodotto facilmente riconoscibile agli occhi del cinefilo. Road-movie, racconto picaresco, viaggio di iniziazione, buddy-movie: queste locuzioni, pur alternandosi, e a volte sovrapponendosi, rendono efficacemente conto della natura della pellicola che il regista brasiliano e lo sceneggiatore portoricano José Rivera hanno tratto dai diari di Ernesto Guevara (Latinoamericana) e di Alberto Granado (Un gitano sedentario). Il racconto del viaggio che i due amici intrapresero nel gennaio 1952 a bordo di una vecchia Norton 500 ribattezzata Poderosa, e che li avrebbe portati a percorrere la dorsale ovest del continente latinoamericano, si inserisce quindi, ad un livello superiore, in quella formula nella quale "vengono descritte avventure giovanili, e poi '...quel giovane crebbe fino a diventare (Benjamin Franklin, Einstein, Rod Stewart, etc)' " (1). Il primo germe di furbizia insito in questo tipo di narrazione è evidente: già prima che si faccia buio in sala lo spettatore sa che, da qualche parte oltre la fine del film, lo aspetta il personaggio celebrato dalla Storia, cosicché lo svolgersi della vicenda è costantemente percorso (in maniera più o meno intensa) dall'aspettativa che il protagonista si comporti in maniera conforme all'immagine che abbiamo di lui adulto, in modo da permetterci di conciliare la figura drammatica/drammatizzata con quella storica o addirittura mitica. Uno dei punti di forza de I diari della motocicletta risiede allora nella capacità di costruire episodi e dinamiche accattivanti al punto da far sì che chi guarda possa quasi dimenticarsi che si sta parlando del Che, e riesca comunque godersi il film. Tuttavia questa "amnesia" non può mai essere totale: una parte di noi, infatti, continua ad aspettarsi (magari inconfessabilmente) che prima o poi Ernesto "si comporti da Che", o che per lo meno "dica qualcosa di sinistra", citando Moretti. E alla fine, con il protagonista giunto insieme all'amico Granado al lebbrosario di San Pablo, lo spettatore trova soddisfazione. Lì il film si decide a piazzare, in rapida successione, i due climax narrativo-emotivi: il primo è dato dal discorso tenuto da Ernesto durante la festa organizzata per il suo compleanno; il secondo è rappresentato dalla traversata notturna del Rio delle Amazzoni che il ragazzo compie per raggiungere i lebbrosi sull'altra sponda. Con la loro portata di idealismo, utopia, altruismo, sprezzo del pericolo ed eroismo (minore), queste due scene appaiono come delle porzioni dell'immagine stereotipica del Che talmente coerenti con essa da soddisfare in buona parte del pubblico il desiderio di una conferma di quell'immagine, al punto da far passare in secondo piano la loro grevità e lo scarto di tono rispetto al resto del film che essa implica.

Completamente opposta è la prospettiva da cui muove Gianni Minà nel suo In viaggio con Che Guevara, documentario che si propone di essere al tempo stesso making of del film di Salles (un progetto di cui lo stesso Minà è ispiratore e consulente artistico) e viaggio nella memoria di Alberto Granado. L'anziano compagno di Ernesto Guevara, 81enne all'epoca delle riprese, è infatti il protagonista dichiarato dell'operazione condotta dal giornalista torinese: dopo una vita spesa a Cuba, dove si trasferì nel 1960 su invito del Che per fondare una scuola di medicina all'Avana, l'uomo accetta di accompagnare la troupe in veste di testimone-consulente, ritornando così sui luoghi dell'esperienza giovanile e rinverdendone la memoria. Ma Granado, alla prova dei fatti, si rivela essere più che altro un punto di partenza, quasi uno stratagemma narrativo per andare alla ricerca di altro. E se Salles ricrea il 1952 e ci fa guardare in avanti, lasciandoci intravedere nel finale dei Diari la fisionomia del Comandante, quello cui ci costringe Minà, partendo dalla figura di un anziano nel 2004, è forzatamente uno sguardo rivolto all'indietro. Anche qui, l'occhio tende verso Guevara più che verso lo stesso Granado, e il problema è che non solo viene a mancare quella dinamica di suspense che Salles innesca giocando con le aspettative dello spettatore (cosa forse impossibile da chiedere ad un documentario), per quanto il personaggio che ci viene consegnato a fine film è molto più vicine al Comandante, al Che, che non all'uomo Ernesto Guevara. Tacciare Minà di agiografia spicciola sarebbe eccessivo, ma indubbiamente il suo lavoro opera nel senso di una conferma dell'immagine consolidata a livello globale, piuttosto che di uno scavo alla ricerca di lati meno frequentati della sua personalità. Vari elementi e varie scelte paiono confermare questa teoria. Un primo, semplice indizio lo si ricava banalmente tenendo il conto delle volte in cui vengono utilizzati, soprattutto da parte del regista-narratore, termini come "simbolico" o "emblematico". Un altro è dato dalla selezione musicale a commento, che compone una colonna sonora tanto didascalica da risultare fastidiosa: Volver di Gardel è il tema ricorrente che insegue il ritorno di Granado nei luoghi di quel viaggio di 50 anni prima; in Cile l'anziano medico dichiara, parafrasando consapevolmente Violeta Parra, di dover ringraziare la vita per avergli dato tanto, ed ecco che parte Gracias a la vida nella versione di Tania Libertad; e non

mancano Celia de la Serna, dedicata da Vecchioni alla madre di Ernesto, il classico El pueblo unido jamás será vencido degli Inti Illimani, il Mambo n. 5 di Perez Prado...

Ma la prova più evidente di come lo spirito di In viaggio con Che Guevara sia più fedele al titolo che non all'intendimento pro-Granado enunciato inizialmente dal suo autore è costituita dallo spazio e dal trattamento riservato alle scene presenti nel film di Salles. In questo senso, il film trova così la sua parte più onesta (e francamente anche più interessante) poco dopo la metà, quando il viaggio giunge alla miniera di rame di Chuquicamata. Lì, nel frangente in cui anche I diari iniziano a spargere i primi semi del Guevara engagé, Minà fa temporaneamente sparire Granado, lasciando spazio prima ai minatori cileni e poi, dopo lo spostamento in Perù, all'ex assistente ed al figlio del dottor Hugo Pesce, che tanta influenza ebbe sul futuro leader guerrigliero (facendogli ad esempio scoprire gli scritti di José Carlos Mariátegui, uno dei più importanti pensatori marxisti del continente). E a questo punto si può aggiungere che il fatto che il documentario abbia per oggetto un Che colto nell'elaborazione di una coscienza politico/sociale era già stato adombrato dalla scelta precedente di sacrificare in toto l'unica sequenza di una certa ampiezza del film di Salles dedicata all'Ernesto privato: quella dei giorni trascorsi a Miramar in compagnia della sua ragazza di allora, Chichina.

Cosa rimane dunque, in questo quadro, di Alberto Granado? Non molto, spiace constatare. Vediamo l'amico di Guevara coccolato dagli attori, portato in moto (una riproduzione della Norton) da un membro della troupe... L'impressione complessiva è che si sia ridotto quasi al rango di simpatica mascotte un personaggio interessante, diciamo pure affascinante, ma ormai tranquillamente rassegnato all'idea di essere ricordato solo come "il compagno di viaggio di", al punto che Granado pare calarsi nei panni del gregario persino sul set (si veda il momento in cui dà consigli a Salles salvo aggiungere subito dopo che la scena va benissimo come l'aveva pensata il regista). Un altro elemento che colpisce, nel confronto tra i due film, è dato dall'alto livello di aderenza tra la narrazione di aneddoti del viaggio che Granado fa nel documentario e la loro resa all'interno dell'opera di fiction. È stato scritto che Salles in più occasioni avrebbe lasciato mano libera all'improvvisazione degli attori (un esempio in questo senso pare poter essere individuato nella scena ambientata al mercato di Temuco), ed è quindi possibile che egli stesso abbia accettato in alcune occasioni le indicazioni del reale (co)protagonista di quell'avventura. Più in generale, è comunque riscontrabile nella pellicola un taglio quasi documentaristico, che si riallaccia ai trascorsi del regista e permette di percepire il continente, ripreso nella vastità dei suoi spazi, quasi come un personaggio a sé stante. Parlando di personaggi, sarà però più utile soffermarsi sul rapporto tra i due protagonisti, che a partire dalla definizione di buddy-movie spesa all'inizio può rivelarsi una delle chiavi di lettura del film.

Prima di trovare il decisivo sostegno di Robert Redford e del suo Sundance Institute, il progetto di un film a soggetto sul viaggio del giovane Che Guevara si era ripetutamente bloccato di fronte alla diffidenza degli studios USA. Le case di produzione statunitensi l'avevano infatti rifiutato sostenendo che lo script era viziato all'origine da due difetti: l'assenza della classica struttura in tre atti e di un chiaro conflitto. (2) Due critiche che alla prova dei fatti si dimostrano fallaci. Il conflitto, come aveva già replicato il regista, c'è sicuramente, sebbene non esteriorizzato ma limitato, almeno nella sua linea più costante e significativa, alla psicologia del protagonista. Quanto alla struttura classica, ad individuarla ci aiuta Juan Pablo Vilches quando parla di un'evoluzione di Ernesto che passerebbe attraverso tre linee parallele: il rapporto con Alberto, la componente linguistica e la vera e propria presa di coscienza sociale (3). Il primo aspetto è facilmente riscontrabile a partire dai paragoni spesi dalla critica con precedenti più o meno illustri relativi a percorsi, fisici o psicologici, di coppia: dai cervantiani Don Chisciotte e Sancho Panza, agli scespiriani Falstaff e Hal (il principe destinato a diventare Enrico V), fino agli hollywoodiani Bing Crosby e Bob Hope della serie Road to... A prescindere dal maggiore o minore livello di identificazione con questi antesignani, il punto decisivo è che Salles e Rivera strutturano inizialmente, con pochi abili tratti ed un parco utilizzo della voce off, un chiaro confronto di personalità: Alberto è la metà più gioviale, maliziosa e carnale del duo, Ernesto quella più rigorosa e tormentata. Naturalmente è fondamentale per raggiungere lo scopo anche il contributo degli interpreti, l'affascinante Gael García Bernal, allora emergente, e Rodrigo de la Serna, che all'inizio gli ruba più di una volta la scena... Questa discrepanza caratteriale, utile a sviluppare i momenti leggeri che caratterizzano la prima parte del film, trova quindi un riflesso in senso gerarchico: in partenza il leader del duo è Alberto, implicitamente investito del ruolo in virtù della maggiore età e del possesso della Poderosa. Ma nel corso del viaggio assistiamo ad un ribaltamento di ruoli cui corrisponde un cambio di registro della pellicola: con un processo che origina dalla decisione di Ernesto di pubblicare sul Diario Austral la notizia del loro arrivo a Temuco e trova il suo apice in corrispondenza dell'incidente che risulterà fatale alla Poderosa, il più giovane prende progressivamente il centro della scena. Di pari passo, la vicenda pone lui ed il suo compagno sempre più a contatto con quelle istanze sociali che per il futuro Che diverranno ragione di vita e di lotta.

Si potrebbe obiettare che, limitandoci a questa analisi, si otterrebbe una divisione non già in tre atti ma in due metà. Inseguendo il canone strutturale aristotelico sono allora più rilevanti le altre due linee citate. Quella linguistica, naturalmente (e purtroppo) non accessibile a meno di non poter apprezzare la pellicola in versione originale, vede i

personaggi esprimersi all'inizio con un marcato accento argentino, come notano le due ragazze incontrate in un locale di Los Angeles. In seguito, a Valparaiso, va in scena tra Ernesto ed Alberto uno scambio di battute in cui entra la locuzione cilena "Al tiro, no más", a dimostrare come i due si siano nel frattempo sforzati di sintonizzarsi sulla parlata locale. Infine, nel congedo all'aeroporto di Caracas, mentre Alberto conserva la calata di Córdoba nelle frasi di Ernesto non c'è più traccia di alcun accento riconoscibile, segno di come sia avvenuta una sintesi linguistica, quasi un riflesso di quella unione panamericana da lui auspicata nel discorso al lebbrosario di San Pablo.

Infine, il filo tematico più importante: la serie di incontri che portano Ernesto a sentirsi toccato dalle condizioni socio-economiche del continente. Ed è qui che si annida quello che mi pare il merito maggiore di Salles, ossia la capacità di non deputare questo processo dinamico al solo piano narrativo, ma di farlo poggiare anche su una base formale. Già il fattore linguistico aveva fatto intuire come l'evoluzione del protagonista (e in misura minore di Alberto) fosse anche una questione di sensi, ma tra questi è ovviamente lo sguardo quello in grado di trascendere la componente contenutistica facendosi anche forma. Appena dopo la partenza, la coppia è infatti posta come oggetto di visione, ciò che a livello narrativo ci viene fatto notare dal frammento di una lettera che Ernesto indirizza alla madre, quando scrive "Se ci vedessi... sembriamo due avventurieri: suscitiamo invidia e ammirazione in chiunque ci incontri". Più sottilmente, questa loro collocazione è verificabile anche grazie ad un escamotage registico: la prima scena di viaggio in campo aperto era stata costruita come un'apparente soggettiva del pilota, con l'illusione rotta però dall'ingresso in campo, dal bordo sinistro dell'inquadratura, della Poderosa con a bordo i due amici. Salles pare così volerci relegare in una posizione simile a quella dei gauchos che si vedono sfilare la moto accanto: lo spettatore – ci dice – non è Ernesto che guarda gli altri, è qualcun altro che guarda Ernesto. Le cose cambiano nella parte cilena del film: prima quando la coppia divide il pianale di un camion con due campesinos, ed è già evidente l'attenzione che il protagonista riserva loro. Poi, e qui di nuovo grazie ad una marca formale, quando al bivacco notturno condiviso con una coppia di minatori l'uomo passa la bombilla con il mate ad Ernesto guardando e muovendosi in direzione della camera. Questa volta siamo indubbiamente in presenza di una soggettiva, e pare confermarcelo la compresenza della voce off del protagonista, grazie alla congiunzione tra l'inquadratura e la frase "Con loro mi sono sentito più vicino alla specie umana". È la dichiarazione più esplicita del passaggio di Ernesto da oggetto a soggetto di visione, ruolo che manterrà per il resto del film. In seguito lo ribadiranno la scena sul Rio delle Amazzoni – quando si soffermerà a guardare la zattera dei disperati che segue la barca su cui si trova lui – e, più volte, i ritratti in bianco e nero che possono ricordare le immagini della Depressione raccolte da Dorothea Lange e Walker Evans o – forse più appropriatamente, visto il contesto – gli scatti di Sebastião Salgado. Ma la rappresentazione sensoriale del cambiamento del protagonista non si ferma qui: c'è un'ultima evoluzione di cui dar conto, non più legata allo sguardo ma al tatto. Avviene, con tutta evidenza, quando al lebbrosario di San Pablo Ernesto ed Alberto si rifiutano di indossare i guanti per trattare i pazienti. Postosi a contatto con gli altri attraverso la parola e lo sguardo, ora Ernesto lo fa anche tramite il corpo, fino a toccare l'apice simbolica con la traversata notturna del fiume, quando il ragazzo fa di se stesso il ponte tra due diversi livelli di società e quindi, in prospettiva, tra ciò che lui stesso era e ciò che diverrà.

L'evoluzione del personaggio, la sua traiettoria drammatica, si chiude qui. La critica che Ebert muove al film di Salles è che, così facendo, il regista può evitare il rischio di affrontare i successivi e più controversi capitoli della traiettoria politica del Che (4). D'altronde è un corollario ineludibile della formula "gioventù avventurosa di un personaggio famoso", e si potrebbe accusare il regista di malizia solo se il film avesse avuto a monte un intento propagandistico nei confronti dell'icona al cui rango il Che è assunto. Ma così non è: l'intento del regista è quello di dimostrare come, a distanza di 50 anni, certe dinamiche socio-economiche e certe condizioni umane rimangano attuali. Forse, al pari dell'Alberto Granado ritratto da Minà, qui anche questo afflato viene relegato in secondo piano dalla figura del Che. Ma trattare una vicenda così esemplare tramite una calcolata applicazione di modelli cinematografici consolidati, evitando tanto l'agiografia socio-politica quanto la spettacolarizzazione hollywoodiana, depone a favore dell'onestà dell'operazione. I diari della motocicletta è in fondo un'opera di intrattenimento, tra il leggero e l'impegnato, che non si vergogna di essere tale, anche quando questo significa perdonarsi (giustamente) qualche furbizia.

Note:

(1) Roger Ebert, *The motorcycle diaries*

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20041001/REVIEWS/40920008/1023>

(2) cfr. *Diarios de motocicleta*

www.fotogramas.es/Peliculas/Diarios-de-motocicleta/Diarios-de-motocicleta3

(3) cfr. Juan Pablo Vilches, *Diarios de motocicleta. Cuando la verdad detrás del mito también se convierte en mito*,

www.civilcinema.cl/critica.cgi?c=149

(4) Roger Ebert, cit.

TITOLO ORIGINALE: The Motorcycle Diaries; REGIA: Walter Salles; SCENEGGIATURA: Jose' Rivera; FOTOGRAFIA: Eric Gautier; MONTAGGIO: Daniel Rezende; MUSICA: Gustavo Santaolalla; PRODUZIONE: Argentina/Cile/Perù/USA; ANNO: 2004; DURATA: 126 min.